

0. 772081

На правах рукописи

АВАНЕСОВА Анна Сергеевна

**ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ
В «ТЕАТРАЛЬНОМ РОМАНЕ»
М. А. БУЛГАКОВА**

10. 01. 01 — русская литература



АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Волгоград — 2008

Работа выполнена в Государственном образовательном
учреждении высшего профессионального образования
«Волгоградский государственный педагогический университет».

Научный руководитель — доктор филологических наук,
профессор *Тропкина Надежда*
Евгеньевна.

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор *Ларионова Марина*
Ченгаровна (Таганрогский
государственный педагогический
институт);

кандидат филологических наук,
доцент *Кольшиева Елена Юрьевна*
(Московский городской педагоги-
ческий университет).

Ведущая организация — Калмыцкий государственный
университет.

Защита состоится 27 июня в 12.00 час. на заседании диссертацион-
ного совета в Волгоградском государственном педагогическом уни-
верситете по адресу: 400131, г. Волгоград, пр. им. В. И. Ленина, 27.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Волгоградского
государственного педагогического университета.

Автореферат разослан 27 мая 2008 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000467788

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук,
профессор

О. Н. Калениченко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Романное творчество М. А. Булгакова на протяжении многих десятилетий остается предметом неослабевающего интереса нескольких поколений литературоведов. Наибольшее количество работ посвящено роману «Мастер и Маргарита». Немногим менее интенсивно исследуется «Белая гвардия». И значительно меньшее число научных трудов посвящены изучению срединного текста булгаковской романной триады «Театральный роман». Хотя к изучению «Театрального романа» обращались крупнейшие специалисты по творчеству М. А. Булгакова, такие как А. М. Смелянский, В. И. Немцев, М. О. Чудакова, Б. В. Соколов, Е. А. Яблоков, В. И. Лосев, М. С. Петровский, Ю. В. Бабичева, А. А. Нинов, И. З. Белобровцева, Е. Н. Хрущева, О. С. Бердяева и ряд других исследователей, он оказался «в тени» двух других составляющих триады, прежде всего романа «Мастер и Маргарита». Не представлено ни одной диссертации, в которой «Театральный роман» был бы единственным объектом исследования.

Сложная художественная структура «Театрального романа» требует комплексного подхода, основанного на исследовании важнейшего, интегрирующего различные уровни художественного текста аспекта исследования поэтики произведения. Таким аспектом нам представляется рассмотрение пространственных моделей в «Театральном романе», и этот выбор основан на глубинных закономерностях творчества писателя в целом.

В структуре булгаковского романа задается определенная система пространственных координат, основанная на сложном соотношении различных моделей пространства и эксплицирующая авторскую картину мира. При этом Булгаков последовательно акцентирует внимание на пространственном аспекте мировидения. Категория пространства «Театрального романа» требует подробного анализа, так как «пространство во всех сочинениях Булгакова играет основополагающую роль» (Н. М. Каухчишвили). И именно многоаспектный анализ пространственного континуума булгаковского «Театрального романа» позволяет целостно и системно рассмотреть художественную феноменологию его текста.

Сказанным выше определяется **актуальность** темы нашей работы.

Объектом диссертационного исследования является «Театральный роман» («Записки покойника») М. А. Булгакова.

Предмет исследования составляет художественная семантика пространственных моделей булгаковского романа о театре.

Материалом послужил текст «Театрального романа», а также материалы, связанные с историей создания произведения, в том числе альбомы, хранящиеся в архиве музея МХАТа в Москве.

Цель настоящего диссертационного исследования — выявление генезиса и художественных функций пространственных моделей в «Театральном романе» М. А. Булгакова.

Достижение поставленной цели предполагает решение ряда задач:

- выявить наиболее значимые пространственные модели в целостной структуре «Театрального романа»;
- установить соотношение между заглавием и подзаголовком романа Булгакова в аспекте его пространственного континуума;
- рассмотреть модель «мнимого пространства» как средства актуализации открытости финала «Театрального романа»;
- проанализировать архетипические особенности пространственной модели булгаковского романа в контексте фольклорной традиции;
- определить генезис и художественные функции моделей топоса «Театрального романа», восходящих к традициям русской литературы XIX в.;
- выявить особенности пространства романа Булгакова в жанровом аспекте.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые принята попытка целостного многоаспектного исследования художественной категории пространства в «Театральном романе» М. А. Булгакова, а также в том, что в научный оборот введен ряд публикаций, связанных с литературно-критической оценкой творчества Булгакова, ранее не привлекавших внимание булгаковедов.

Методологической базой диссертационного исследования являются труды по теории и истории романа (М. М. Бахтина, В. В. Кожина, Ю. В. Манна, Н. Т. Рымаря, Н. Д. Тамарченко и др.), исследования по проблемам текстологии (Д. С. Лихачева, М. О. Чудаковой, С. А. Рейсера, С. И. Тиминой), по поэтике романа (М. М. Бахтина, Е. М. Мелетинского, Б. В. Томашевского и др.), исследования по проблемам художественного пространства и времени (работы М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, Б. А. Успенского, А. Я. Гуревича, Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Д. А. Щукиной), исследования по методологии моделирования культурно-географических образов (работы Д. Н. Замятина, О. А. Лавреновой, В. Л. Каганского, И. Т. Касавина), работы по проблеме фольклоризма лите-

ратуры (В. Я. Проппа, Л. И. Емельянова, У. Б. Далгат, Д. Н. Медриша, М. Ч. Ларионовой), а также труды по творчеству М.А. Булгакова (М.О. Чудаковой, А.М. Смелянского, Е. А. Яблокова, В. И. Немцева, Л. М. Яновской, В. И. Лосева, В. Я. Лакшина, Б. В. Соколова, Б. С. Мягкова, Б. М. Гаспарова, В. А. Чеботаревой, О. С. Бердяевой, И. Л. Галинской и др.).

Методы исследования обусловлены его целями и задачами. В работе использовались структурно-типологический, историко-генетический методы исследования, а также элементы текстологического анализа и интертекстуального подхода.

Теоретическая значимость работы состоит в дальнейшем развитии представлений о категории пространства в художественном тексте и пространства художественного текста, о механизмах восприятия литературных и фольклорных традиций в творчестве писателей XX в.

Практическая ценность содержится в возможности использования результатов работы в вузовских курсах по истории русской литературы XX в., спецкурсах и спецсеминарах, посвященных творчеству М. А. Булгакова, а также в практике школьного преподавания литературы. Представленные в работе материалы могут быть использованы для комментариев при подготовке научных изданий произведений М. А. Булгакова.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Пространственная структура «Театрального романа» включает несколько моделей топоса: реальное географическое пространство; пространство дома; театральное (игровое) пространство.

2. Открытость финала «Театрального романа», обусловленная обстоятельствами его творческой истории, является также существенной гранью художественной структуры текста, что выявляется в ходе интерпретации пространственных образов в тексте.

3. Анализ моделей топоса в романе позволяет определить природу авторской интенции, обусловившей заглавие текста — «Театральный роман» и его подзаголовок — «Записки покойника».

4. Одной из определяющих в тексте романа Булгакова является модель пространства, восходящая к фольклорному типу пространства — пространству волшебной сказки.

5. Существенные грани пространственной структуры романа Булгакова генетически связаны с пространственными моделями прост-

ранства в произведениях русской классической литературы. Влияние этих моделей на «Театральный роман» актуализируется через обращение, выраженное с разной степенью открытости, к пространственным образам у Островского, Достоевского.

6. Пространство автора в «Театральном романе» («Записках покойника») М. А. Булгакова моделируется в соответствии с законами жанра «романа с ключом».

Апробация работы. Материалы исследования были представлены в виде докладов на международных научных конференциях «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (Москва, 2004 г.), «Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре» (Волгоград, 2003 г.), «Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова» (Волгоград, 2005 г.), «Восток-Запад: Пространство русской литературы» (Волгоград, 2004 г.), «Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре» (Волгоград, 2007 г.); на научно-практической конференции «Фольклор: традиции и современность» (Таганрог, 2003); на VII, VIII, IX научных конференциях молодых исследователей Волгоградской области (ноябрь 2002, 2003, 2004 гг.). Основные положения работы отражены в 10 публикациях, список которых прилагается.

Структура работы определяется поставленной целью и задачами, характером исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы (259 наименований) и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** определяются цели и задачи исследования, теоретико-методологическая база, обосновываются актуальность и научная новизна, характеризуется степень разработанности проблемы, формулируются положения, выносимые на защиту, отмечается теоретическая и практическая значимость работы, указываются формы ее апробации.

Первая глава исследования «**Пространство в “Театральном романе” М. А. Булгакова**» посвящена анализу пространственных моделей, которые являются важной и концептуальной составляющей поэтики «Театрального романа» М. А. Булгакова. Особенности структуры пространства, в целом характерные для творчества Булгакова, отчет-

ливо выявляются в тексте его «срединного романа». Нарисованный Булгаковым художественный мир можно представить в виде декораций к спектаклю, где все предметы, все детали антуража несут на себе определенную смысловую нагрузку. Обстановка помещений, в которых перед читателями предстает герой «Театрального романа» — дома, в гостях у литераторов, в театре, на квартире Ивана Васильевича, — во многом является смысловым ключом к интерпретации художественного смысла всего эпизода.

В первом параграфе *«Особенности пространственной структуры “Театрального романа” Булгакова»* отмечается, что пространство «Театрального романа», исходя из его названия, это, в первую очередь, место, заключающее в себе ядро событий, — театр. В мире, построенном в соответствии с его собственными правилами, законами и традициями, Булгаков отводит читателям зрительскую роль, достигая тем самым эффекта непосредственного восприятия событий, которое характерно для зрителей сценического действия. Анализ пространственных отношений позволяет раскрыть смысл подтекста «Театрального романа», маркированного пространственными реалиями.

Во втором параграфе *«Географическое пространство в “Театральном романе”»* рассматриваются модели пространства «Театрального романа», включающего реальные географические топоры. В тексте Булгакова это пространство города. Для Булгакова город — устойчивая историко-культурная модель, имеющая амбивалентный смысл. В «Театральном романе» актуализируется единство трех городов — Москвы, Киева и Петербурга. Москва и Киев введены путем прямого названия, Петербург же вводится в текст имплицитно, через мотивы и образы петербургского мифа. Ему «приписывается некий общий смысл, на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте» (В. Н. Топоров). Топография в «Театральном романе» является отправной точкой повествования и ставит на первое место большие, главные города как символ государственности, официоза, которому противопоставит творческая личность.

Через обращение к реальной топонимике создается художественный эффект городского пространства в булгаковском романе. Так, Булгаков «поселяет» своего героя «в районе Красных ворот у Хомутовского тупика» (М. А. Булгаков). Сам пространственный образ — ворота — связан с семантикой прибытия в новый город, а в метафорическом смысле — с семантикой вступления в новую жизнь, перехо-

да к новым отношениям. Но соседствующий с Красными воротами Хомутовский тупик становится символом тщетности всех надежд булгаковского героя на свободу личности и, прежде всего, на свободу творчества. Таким образом, сочетание пространственных реалий несет в себе некое предзнаменование будущей судьбы булгаковского героя, которого ждет тупик, о чем автор заранее предупреждает читателя, прибегая к пространственной аллегории.

В третьем параграфе *«Пространство дома»* мы обращаемся к типу индивидуального пространства — к образу дома, художественная семантика которого многозначна. Он может трактоваться как знак принадлежности булгаковского героя к определенной традиции. Представление о романтическом художнике почти всегда предполагает нищету, бесприютность, бездомность, одиночество. Булгаков умышленно лишает Максудова дома, называя его комнату «кельей» (от латинского «cella» — комнатка, отдельная жилая комната монаха), где минимальное пространство восполняется максимальным духовным наполнением. Булгаков сравнивает быт Максудова, решившего посвятить свою жизнь искусству, с бытием священнослужителя. Однако в художественном мире Булгакова присутствует скорее не продолжение и развитие этой традиции, а полемика с ней. Для романтического художника бездомье — это его сознательный выбор, желанный уход от быта, отказ от уюта и погружение в стихию. В булгаковском творчестве смысл образа иной, обусловленный императивом времени. В романной прозе Булгакова формируется сквозной образ Дома, который в большой степени является связующим звеном единого текста его творчества: «Главным условием существования хрупкого бессмертия является дом» (О. С. Бердяева). В романе «Белая гвардия» Булгаков запечатлел момент разрушения старого уклада жизни. В «Театральном романе» Булгаков создает топос человеческого жилища, которое возникло как следствие этого разрушения. Поэтому неухоженная, необустроенная комната Максудова не является «пространственным двойником» своего хозяина. В портрете Максудова подчеркнута одна деталь, имеющая явно прототипический смысл, — чрезвычайно ровный пробор на голове, вовсе не создающий представление о мятежном и романтическом художнике. Его идеальное представление о доме выражено в его же пьесе, в которой центром пространства является традиционный для Булгакова образ. Когда молодой драматург решает описать волшебную камеру, где двигаются и разговаривают фигурки, он поясняет, что это очень легко сде-

лать: «...что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцвечивается. *Она мне нравится? Чрезвычайно.* Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, *горит лампа. Бахрома абажура.* Ноты на рояле раскрыты» (курсив мой. — А. А.). Это как раз то, о чем Максудов мечтает; тихая и теплая домашняя атмосфера — «...физически он вынужден существовать среди предметов с искаженным обликом или функцией, а душою он тяготеет к гармонично оформленному миру прошлого» (Е. Н. Хрущева) — залог положительно развивающейся личности.

Главным предметом, своего рода центром жилища у Булгакова с высокой степенью повторяемости оказывается лампа. Этот предмет обстановки обретает знаковый смысл: по внешнему виду лампы можно судить о благосостоянии хозяев жилища, их материальном положении, социальной стабильности их жизни. В романе «Белая гвардия» бронзовая лампа в доме Турбиных свидетельствовала о благополучии семьи, а ее зеленый абажур был знаком теплоты домашнего очага, созданного матерью и завещанного в наследство детям. В комнате Максудова «на лампочке над столом абажур сделан из газеты». Газетный абажур свидетельствует о нищенском существовании героя, о его неприспособленности к наступившей жизни. Таким образом, между героем и его жилищем, которого он стыдится, возникает своего рода конфликт.

Во второй главе «Пространство текста “Театрального романа”» анализируются особенности пространственной структуры произведения, обусловленные спецификой жанра и также обращением к литературной и фольклорной традиции. Булгаков как автор «Театрального романа» через пространственные модели реализует свою позицию творца, организуя топос художественного текста романа в соответствии со своими замыслами. Он намеренно усложняет процесс восприятия и понимания текста, что ведет к его многозначной интерпретации.

Предмет рассмотрения в первом параграфе — «*Жанровые признаки пространства*». Особую значимость в этом аспекте обретают проблемы заглавия «Театрального романа» и открытости его финала.

Исследуя в первом подпункте пространственный аспект соотношения двух возможных вариантов наименования текста («Театральный роман» — «Записки покойника»), отмечаем, что до сих пор булгаковеды расходятся во мнениях — какое из них считать названием, а какое — подзаголовком. Вопрос о соотношении заголов-

ка и подзаголовок является спорным, и это во многом «спровоцировано» самим Булгаковым. В работах ведущих специалистов по творчеству Булгакова указывается, что все четыре тетради с рукописями булгаковского романа озаглавлены «Записки покойника». Сам автор называет так свое произведение, так его именует и близкое писателю окружение в беседах и переписке. А. Кобринский обращает внимание на графические особенности потенциальных названий: он считает, что первоначально Булгаков собирался назвать свое произведение «Театральный роман», подчеркнув это название. Однако позже над ним появилось другое название, подчеркнутое уже двумя чертами, что указывало на явное авторское предпочтение — «Записки покойника». Однако мы считаем, что «Театральный роман» — это заглавие, в большей мере отвечающее первоначальному авторскому замыслу. Пространственная структура текста основана на том, что театр как топос не просто присутствует в тексте — он является определяющим. Однако при восприятии уже у первых слушателей романа возникала определенная установка на то, что автор рассказывает о себе и о людях, служивших вместе с ним в театре. Нам представляется, что именно поэтому Булгаков решает изменить название, а вместе с ним структуру текста романа. На всех тетрадях появляется заголовок «Записки покойника», и переписывается первоначальный вариант «Предисловия для читателей». Автор сообщает, что Максудов покончил жизнь самоубийством, поясняя, где и при каких обстоятельствах это произошло. Мотив смерти героя отдаляет читателя от отождествления реального автора романа и автора вымышленного. Используя мотив самоубийства, Булгаков ставит задачу минимизировать однозначное восприятие Максудова как автобиографического героя. Таким образом, соотношение заголовка и подзаголовка в известной мере продиктовано соотношением пространства автора и пространства, обусловленного читательской (слушательской) реакцией на текст.

Во втором подпункте первого параграфа мы пытаемся доказать, что открытый финал «Театрального романа» — не только факт творческой истории произведения Булгакова, но и реализация авторского замысла. Одной из причин этого стала уже отмеченная выше прямая реакция на произведение первых слушателей романа, в частности, их отношение к узнаваемому театру, узнаваемым персонажам и, в первую очередь, — к главной фигуре «Независимого театра». В романе он именуется Иваном Васильевичем, и в нем явно уга-

дывается личность К. С. Станиславского. Попад в театральный мир, Булгаков искренне восхищался талантом режиссера. Взаимное уважение мастера театрального дела и начинающего драматурга, поддержку, которую оказывал Станиславский Булгакову во время травли «Дней Турбиных», нельзя недооценивать. Однако спустя годы отношения между драматургом и режиссером претерпели изменения. В период репетиций пьесы «Мольер» они стали осложняться. Цели двух художников становятся различными. Для Булгакова это постановка пьесы о Мольере на сцене, а для Станиславского — стремление реализовать свои теоретические идеи, свою систему, которая моделировалась и апробировалась во время репетиций «Мольера». Директор «Независимого театра» превращает репетицию спектакля в урок по отработке «физических действий», что с едкой иронией показано в «Театральном романе». Однако, убедившись в том, что реакция слушателей на эпизоды «Театрального романа» однозначна (злой смех по отношению к Станиславскому), Булгаков прекратил чтение «Театрального романа» (знаменателен и тот факт, что автор взял у Елены Сергеевны Булгаковой обещание никогда не печатать незаконченный «Театральный роман»). Он начал осознавать, что прочтение его произведения как «романа с ключом» препятствует восприятию «Театрального романа» как художественного произведения — чтение сводится к разгадыванию прототипов. Боль за художника в итоге оказывалась подмененной сатирическим изображением реального лица — режиссера ведущего московского театра, а также других легко узнаваемых персонажей.

Незавершенность «Театрального романа» как авторский прием, преднамеренно открытый финал произведения становятся средствами выражения его глубинной сути, и такой финал «связан со всеми его структурными компонентами — героем, фабулой, сюжетным движением, диалогическими взаимоотношениями всех сюжетных компонентов. И не только связан: зависит от них и вместе с тем помогает им реализоваться» (В. П. Скобелев). Так, по ходу булгаковского романа автор с настойчивой периодичностью, вводя аллюзии, намеки и отсылки, предупреждает читателя о будущем трагическом тупике, в который заведет Максудова его любовь к сценическому искусству и стремление написать «стоящее произведение». О Максудове как о художнике сказано главное и сказано все. Продолжение и завершение романного сюжета, рассказ о дальнейшей судьбе героя могли только снизить уровень «художественного накала» текста.

В третьем подпункте речь идет о соотношении реального и вымышленного пространства в жанровой идентификации «Театрального романа», который, с одной стороны, имеет черты «романа с ключом», с другой — выходит за рамки этого романного типа. В разделе сопоставляются романы 20—30-х гг. XX в. («Козлиная песнь» К. Вагинова, «Сумасшедший корабль» О. Форш, «Театральный роман» М. Булгакова) и современные произведения («Ожог» В. Аксенова, «Галахэд» М. Тук и П. Брендибак, «<НРЗБ>» С. Гандлевского), которые литературоведы относят к типу «роман с ключом». Их анализ позволяет выделить ряд особенностей этого синтетического романного типа, расцвет которого в русской литературе приходится на 20—30-е гг. XX в., что, возможно, имело причины и внелитературного характера — роман с ключом становится своего рода заменой дневника и, будучи художественным произведением, приобретает некоторые черты и особенности литературы non-fiction. Это нашло выражение и в пространственной структуре романного текста данного типа. В нем органически соединяется вымышленное и реально-узнаваемое пространство, художественный эффект строится отчасти на этой двойственности, что более подробно рассмотрено нами в диссертационном исследовании. Однако еще раз подчеркнем, что в «Театральном романе» заключено сложное соотношение авторской установки на «узнаваемость» персонажей, что органично для романа с ключом, и сознательного отказа от однозначности в трактовках персонажей, от сведения текста к сатире на артефакт времени.

Во втором параграфе *«Свое и чужое в структуре топоса “Театрального романа” М. А. Булгакова»* выявляются особенности пространственной структуры произведения, обусловленные авторской установкой на развитие литературной и фольклорной традиции, которая, включаясь в пространство художественного текста, воспроизводит память прототекста.

Первый подпункт второго параграфа посвящен изучению сказочного пространства в «Театральном романе». Фольклорные традиции в романе не раз были предметом рассмотрения литературоведов. Нас интересует, в первую очередь, структура пространства, которая обусловлена обращением к сказочной традиции. И именно такая прямая обусловленность, строгая регламентированность поведения героя в зависимости от того, в каком пространстве он оказывается, очевидна в романе Булгакова — будь то пространство «предбанника» Независимого театра или дом Ивана Васильевича. Оказав-

шись в таком пространстве, герой романа Максудов должен строго выполнять все указания, данные ему заведомо доброжелательным наставником. Эта ситуация с точностью повторяет сказочные каноны, где действию протагониста предшествуют поучения чудесного помощника. И это не случайное совпадение. В ходе исследования мы сопоставили функции персонажей волшебной сказки, выявленные и классифицированные В.Я. Проппом, и определяющие этапы сюжетного развития волшебной сказки с этапами сюжета «Театрального романа».

Первая из таких функций — отлучка. «Усиленную форму отлучки в сказке представляет собой смерть родителей» (В. Я. Пропп). На героя обрушивается беда, из беды и противодействия создается сюжет. В «Театральном романе» роль такого попавшего в беду, покинутого родителем персонажа играет сам текст рукописи Максудова, наделенный антропоморфными чертами.

Следующая функция — обращение к герою с запретом. В «Театральном романе» Ликоспастов просит Максудова «не соваться» никуда со своим романом, что по своей сути может определяться как просьба-запрет. При нарушении запрета в сказку вступает новое лицо, которое называют (по классификации В. Я. Проппа) вредителем. Запрет был нарушен Максудовым, и это вызвало появление Рудольфи. Данное сопоставление можно продолжить, выявив в булгаковском романе этапы, которые Пропп обозначает как «Вредитель пытается провести разведку. Вредителю даются сведения о его жертве», «Вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом. Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу», «Герой покидает дом», «Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению, чем подготавливается получение им волшебного средства или помощника» и т.д. Таким образом, мы видим, что функции действующих лиц «Театрального романа» совпадают с функциями, представляющими собой «морфологическую основу волшебных сказок вообще» (В. Я. Пропп). Пропп доказывает, что «многие из сказочных мотивов восходят к различным социальным институтам, среди них особое место занимает обряд посвящения. В «Театральном романе» Булгаков описывает, как Максудов становится драматургом: его герой, переживая встречу с театром, знакомство со старейшинами театра, репетиции и переделки пьесы, условно говоря, проходит путь посвящения в литераторы, точнее, в драматурги. Обращение к сказочному архетипу в данном случае вполне закономер-

но. Сказочные мотивы, растворяясь в целостном смысле произведения, выводят на первый план две основные мысли. Во-первых, сам текст записок наделен антропоморфными чертами — после поставленного в конце романа многоточия текст вступает в различные взаимоотношения с людьми и миром вообще, преодолевая пространство и время. Он, как и человек, может постареть (устареть) или оставаться всегда молодым (актуальным). Ни сам автор, ни кто-либо другой не может предсказать дальнейшую судьбу литературного (драматургического) произведения. Во-вторых, сказочность, введенная автором, позволяет изобразить таинственное существование особого пространства Независимого театра, который живет по своим, неподдающимся максудовской логике законам. Непостижимый для Максудова мир Независимого театра, как и сообщество преуспевающих литераторов, становится той самой враждебной средой, в противостоянии с которой происходит переход героя к новому жизненному этапу.

Тип фольклорного пространства воплощен в романе Булгакова и через образ волка. О герое «Театрального романа» сказано, что у него «волчий взгляд». Образ волка в фольклорной и литературной традиции амбивалентен. Он может быть и воплощением враждебной человеку злой силы, символом жертвы, гонимой и затравленной. Знаменательно, что в русской литературе XX в. актуализируется именно второе значение образа-символа — в произведениях С. Есенина, А. Ахматовой, А. Тарковского, В. Высоцкого и др. «Волчий взгляд» Максудова — свойство приобретенное, обусловленное жизненной и творческой ситуацией.

Во втором подпункте рассматриваются пространственные модели «Театрального романа» М. А. Булгакова в контексте традиции А. Н. Островского. В тексте романа есть прямые упоминания Островского: «<...> у нас, знаете ли, все больше насчет Островского, купцы там, <...>»; «Таким же образом я узнал, что двое в шубах у подъезда Славянского базара, рядом с пароконным извозчиком — Аристарх Платонович и Островский» (М. А. Булгаков). Заканчивая роман, Булгаков пишет: «И чувство мелкой зависти к Островскому терзало драматурга». Однако подобные упоминания маркируют лишь поверхностный слой «текста Островского» в булгаковском романе. Глубинный пласт традиции выявляется при обращении к пространственному образу, относящемуся к природному миру, — образу грозы. Гроза — «заглавный персонаж» пьесы Островского и один из главных в образной системе «Театрального романа». Своеобразный от-

свет на этот образ «срединного романа» Булгакова отбрасывает «Мастер и Маргарита», в котором изображение грозы является одной из важнейших составляющих структуры текста. Этот образ можно назвать сквозным, соединяющим пространство (Москвы — Ершалаима) и время (прошлое — настоящее). Возвращаясь к грозе в «Театральном романе», отметим, что одна из главных граней художественной семантики этого образа вновь обращает нас к «Грозе» Островского: и в том и в другом произведении это своего рода пророчество о грядущих трагических событиях в жизни героя произведения.

Опираясь на анализ драмы Островского «Гроза» в аспекте архетипической парадигмы, предпринятый в работе М. Ч. Ларионовой, мы можем провести ряд параллелей «Театрального романа» с пьесой Островского. Максудов, как и героиня драмы «Гроза», не понят и одинок в окружающей среде. Оба они искали возможность вырваться из ненавистного им мира, обрести смысл существования в любви (Катерина) или в творчестве (Максудов). У каждого из них существует особое пространство воспоминаний о счастливом прошлом, свой внутренний мир, отмеченный стремлением к душевной гармонии. М. Ч. Ларионова обращает внимание на фигуру Бориса как «змея», нечистой силы. В «Театральном романе» это роль Рудольфи, наделенного внешними атрибутами, не оставляющими сомнений («Это был он, вне всяких сомнений <...> передо мною стоял Мефистофель»). Главное же здесь — совпадение функций: Рудольфи выступает в тексте Булгакова в роли весьма неоднозначной: он и спаситель, и искушитель, и, в конечном счете, погубитель главного героя. Примерно такова же роль Бориса в «Грозе». Именно с помощью Рудольфи герой булгаковского романа попадает в пространство театра, которое оказывается для него чуждым и, в конечном счете, ведущим к гибели.

Таким образом, архетипичность драмы Островского «Гроза» на новом историческом витке становится одним из истоков существенного пласта текста «Театрального романа» М. А. Булгакова.

Третий подпункт второго параграфа посвящен анализу пространственных образов в «Театральном романе», соотносимых с традицией Ф. М. Достоевского. При прямом сопоставлении «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского и «Театрального романа» («Записок покойника») М. А. Булгакова обнаруживаются интересные и важные элементы, связанные с общим толкованием булгаковского произведения. Название произведения Достоевского и подзаголовок булгаковского романа начинаются одинаково — словом

«записки». В основе «Записок покойника» Булгакова, как и в основе произведения Достоевского, лежат впечатления от увиденного, наблюдения и раздумья, вызванные конкретными жизненными наблюдениями. Повествование у Достоевского и у Булгакова ведется от третьего лица. Оба писателя прибегают к приему отрицания собственного авторства, объявив создателями записок покойных Александра Петровича Горянчикова (Достоевский) и Сергея Леонтьевича Максудова (Булгаков). Вымышленные авторы были одиноки: у Максудова не было родственников, Горянчиков по собственному желанию прервал с близкими какие-либо отношения; оба жили на съемных квартирах, не имея собственного пристанища; и, наконец, оба решили рассказать о том мире, в который им суждено было попасть, о том, как атмосфера этого мира влияет на человека, оказавшегося в этом особом пространстве. Для героя Достоевского с самого начала ясно, что это наказание. Герой же Булгакова приходит в мир театра, полный радужных надежд. Однако эти надежды не осуществились, и пребывание в «Независимом театре», сопряженное с насилием над авторской волей, с бесконечными бессмысленными репетициями, обернулось для Максудова полным подобием каторжных работ. Возможно, здесь реализуется автобиографический подтекст булгаковского романа: в творческой судьбе писателя был продолжительный период вынужденной работы в МХАТе. Вполне объяснимо, что, возможно, после долгих лет репетиций пьесы «Жизнь господина де Мольера» во МХАТе Булгаков мог бы сравнить театр с «Мертвым домом».

Между «Театральным романом» и произведениями Достоевского есть еще одно связующее звено, которое опосредовано творчеством и фактом биографии Достоевского. Известно, что Максудов бросается вниз головой с Цепного моста. Николаевский цепной мост, открытый в 1810 г., — это топографическая реалья города Киева. Е. А. Яблочкин и Б. В. Соколов обращали внимание на то, что в исторический период, к которому относится действие «Театрального романа», Цепной мост в Киеве уже не существовал. Однако Цепной мост как топографическая реалья находится и в Петербурге. В десятой книге романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» Коля Красоткин многозначительно заявляет: «Я совсем не желаю попасть в лапки Третьего отделения и брать уроки у Цепного моста,

Будешь помнить здание
У Цепного моста!».

Достоевский отсылает нас к стихотворению неизвестного автора, которое было на слуху у его современников. В доме у Цепного моста находился орган высшего политического сыска. В 1848 г. именно от Цепного моста Достоевский был отправлен в ссылку. Пространственный образ связывает роман Булгакова с традицией Достоевского и с петербургским текстом русской литературы, что было отмечено выше, не отменяя, а дополняя при этом и пространство, связанное с Киевом. Упоминание Цепного моста вызывало ассоциации, понятные современникам не только Достоевского, но и Булгакова, и создавало ту аллюзию, на которую был рассчитан текст булгаковского романа.

В третьей главе **«Пространство автора и пространство персонажей в “Театральном романе”»** рассмотрен ряд аспектов пространственной структуры текста.

Первый параграф **«Источники реального комментария к “Театральному роману”»** раскрывает важность комментария для булгаковского текста, один из существенных пластов которого может прочитываться в художественной парадигме «романа с ключом». Путем фактического комментария уточняются даты, биографические факты, события, отраженные в произведении, что позволяет раскрыть реальные важные грани смысла текста. Материалом к этому послужили опубликованные архивные документы, письма, дневники. Важным источником комментария явились материалы, хранящиеся в архиве музея театра МХАТ. Это вклеенные в альбомы статьи, заметки, объявления, все публикации периодической печати, тем или иным образом связанные с деятельностью театра и упорядоченные датой выхода статьи в свет. Такие альбомы велись по годам, и их ценность состоит в том, что они позволяют дать целостную картину театральной летописи в непосредственных откликах современников. Анализ публикаций за период работы Булгакова в МХАТе позволил выявить ряд фактов, нашедших непосредственное отражение в «Театральном романе».

Пространству прототипов в булгаковском романе посвящен первый подпункт параграфа. В романе героя зовут Максудов Сергей Леонтьевич. Критики сошлись на том, что в фамилии Максудова автор зашифровал свое домашнее прозвище — Мака (М. О. Чудакова, Л. М. Яновская). Однако интересен и тот факт, что «дом мастера» находился в Мансуровском переулке. Получается, что Булгаков изменил всего две буквы: *н* на *к* (от Мака) и *р* на *д*. Он очень часто зашифровывал имена подлинных героев по первой букве реально

описываемых людей. Прием чрезвычайно характерный и значимый для писателя, ср.: Максудов, Мастер, Мансуровский переулоч, МАка — две первые буквы как инициалы, сокращенное Михаил Афанасьевич (М. А. — МА). Если в фамилии Максудова действительно зашифровано булгаковское домашнее имя, попробуем сделать словообразовательный разбор не случайно выбранной автором фамилии: в слове «Мака» «ма» — корень, «к» — суффикс, «а» — окончание; в слове «Максудов» «ма» — корень, «к» — суффикс, «суд» — корень, «ов» — суффикс. Выходит, что в слове «Максудов» два корня: «ма» и «суд». Можно было бы предположить, что, рассказывая о своей театральной деятельности, судит людей, с которыми ему приходилось сталкиваться в театре, Булгаков, но, на наш взгляд, это не так. Скорее, в фамилии главного героя «Театрального романа» содержится обращение к суду читателя, который должен в тексте с открытым финалом вынести свой «вердикт». В этой связи уместно вспомнить эпиграф к запискам «Коемуждо по делом его...». Фамилия Максудов содержит элементы аббревиации (М. А. — МА-КСУ-ДОВ). Булгаков создает апотропеическое имя, т. е. «защитное имя, охранное имя, дававшееся человеку, чтобы предохранить его от смерти, болезней, воздействия злых духов и злых людей, обмануть их (отсюда «обманное имя»)» (Н. В. Подольская). Обманное имя сочетается с обманным элементом фабулы романа — с самоубийством Максудова. Фамилия Максудов у Булгакова сочетается с именем Сергей Леонтьевич. Стоит вспомнить, что Станиславский носил имя Константин Сергеевич, а дом его располагался в Леонтьевском переулке.

В данном разделе приводится целый ряд материалов из альбомов МХАТа, связанных с фактами и событиями, отраженными в театральном романе. Большинство из них, будучи напечатанными в различных периодических изданиях 1920-х годов, с тех пор не привлекали внимания булгаковедов. Эти статьи и заметки помогают выявить существенные грани текста «Театрального романа».

Так, в 1926 г. в газете «Вечерняя Москва» была опубликована заметка: *«"Семья Турбиных". 23-го сентября в МХАТе I состоялся просмотр генеральной репетиции пьесы Булгакова. Пьеса пойдет в театре с некоторыми изменениями»*. Театр собирался показать пьесу в мае 1926 г., но премьеру перенесли на начало будущего сезона. Однако после нелестных отзывов А. В. Луначарского о спектакле, опубликованных в газете «Вечерняя Москва» в 1926 г., премьеру перенесли.

Множество фактов, связанных с творческой судьбой булгаковских пьес и приводимых в трудах исследователей, может быть дополнено. Так, в газете «Бакинский рабочий» в январе 1927 г. опубликована анонимная статья, в которой говорится о том, что пьеса Булгакова «Дни Турбиных», поставленная во 2-й студии МХАТа, вызвала *«огромный протест и негодование со стороны широкой советской общественности»*. Однако оценки, содержащиеся в статьях критиков, далеких от столичной театральной жизни, могут быть и совсем иного рода, нежели приведенная выше. Так, одесские «Вечерние новости» пишут: *«Огромный успех у публики имеет в МХАТе первая постановка пьесы "Дни Турбиных", разыгрываемой с исключительным авторским мастерством»*, в газете «Советская степь» за январь 1927 г. отмечается, что *«"Дни Турбиных" поставлены в Художественном театре в высшей степени правдиво»*.

В черед публикаций особого внимания заслуживает один факт. В «Рабочей Москве» за октябрь 1926 г. была напечатана анонимная статья под названием «Фальшивый вексель гражданина Булгакова». Этот фальшивый вексель нашел свое место в «Театральном романе»: максудовские векселя, выданные Рвацким, оказались фальшивыми.

Во втором подпункте рассматриваются материалы, относящиеся к 1935—1937 гг., к судьбе булгаковской пьесы «Мольер», которая нашла прямое отражение в «Театральном романе».

В марте 1935 г. замученную трехлетними репетициями пьесу «Мольер», уже разученную наизусть, но все еще без костюмов и декораций, показали Станиславскому, который предложил ее изменить. В «Театральном романе» готовую пьесу Максудова решает полностью поменять Иван Васильевич.

Факты из жизни театра, отображенные в булгаковском романе, были отмечены современниками — это, в частности, конфликт двух ведущих режиссеров МХАТа, о чем упоминается в газете «Жизнь искусства» в мае 1927 г.: *«Конфликт в МХАТе-2-ом привлекает к себе усиленное внимание театральной общественности. И вполне понятно. Он шире рамок данного конфликта, данных кулис»*.

Факты истории постановки пьесы «Мольер» также нашли прямое отражение в публикациях, появлявшихся в периодике 1930-х годов («В первых числах февраля в московском МХАТе СССР им. Горького состоится первое представление пьесы М. Булгакова "Мольер"» («Труд», янв. 1936 г.); «Сюжет новой пьесы Булгакова построен на тех биографических данных о знаменитом французском актере и дра-

матурге Мольере... охватить всю жизнь Мольера на протяжении тех трех часов театральной жизни, которыми обладает спектакль, — задача невыполнимая. Поэтому, вероятно, автор пьесы “Мольер” ограничился показом последнего десятилетия жизни своего героя и тех обстоятельств, которые повлияли на его смерть» («Рабочая Москва», февр. 1936 г.) и др. Невероятно резкая критическая статья о «Мольере» («Внешний блеск и фальшивое содержание»), решившая судьбу булгаковской пьесы и отчасти самого ее автора, была опубликована в газете «Правда» без подписи, что имело в те годы весьма зловещий смысл. И тут же, чуть ли не на другой день, появилось решение дирекции снять «Мольера» с репертуара. Даже Немирович-Данченко узнал об этом как об уже свершившемся событии. Такая торопливость даже в тогдашних условиях многим показалась непонятной. Булгаков никогда не смог простить МХАТу, а в частности В. И. Немировичу-Данченко, что никто не встал на его защиту.

Материалы, связанные с историей постановки булгаковских пьес и в целом с взаимоотношениями Булгакова с театром, — это тот пласт внешнего пространства, создающий поле драматического напряжения, обусловившее судьбу художника, которой посвящен «Театральный роман».

В заключении работы отражены результаты проведенного исследования, сформулированы основные выводы в соответствии с поставленными задачами.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

Статья в журнале, входящем в список ВАК

1. Аванесова, А. С. Литературные традиции в «Театральном романе» М. А. Булгакова / А. С. Аванесова // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. — 2007. — № 2 (20). — С. 113—116 (0,5 п. л.).

Статьи и тезисы докладов в сборниках научных трудов и материалов научных конференций

2. Аванесова (Воронина), А. С. Сказочные традиции в романе М. А. Булгакова «Театральный роман» («Записки покойника») / А. С. Воронина // VII региональная конференция молодых исследователей

Волгоградской области. Волгоград, 12—15 нояб. 2002 г.: тез. докл. Напр. 13 «Филология». — Волгоград: Перемена, 2003. — С. 139—141 (0,18 п. л.).

3. Аванесова (Воронина), А. С. Фольклор и современность / А. С. Воронина // Фольклор: традиции и современность : сб. науч. тр. / под ред. М. Ч. Ларионовой. — Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2003. — С. 191—193 (0,32 п. л.).

4. Аванесова (Воронина), А. С. Литературный комментарий как путь интерпретации текста / А. С. Воронина // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре : материалы Междунар. науч. конф. Волгоград, 21—24 окт. 2003 г.: в 2 ч. — Волгоград : Перемена, 2004. — Ч. 2. — С. 226—230 (0,4 п. л.).

5. Аванесова (Воронина), А. С. Литературные традиции в романе М. А. Булгакова «Театральный роман» / А. С. Воронина // VIII региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области. Волгоград, 11—14 нояб. 2003 г.: тез. докл. Напр. 13 «Филология». — Волгоград : Перемена, 2004. — С. 141—143 (0,18 п. л.).

6. Аванесова (Воронина), А. С. Литературные традиции в «Театральном романе» М. А. Булгакова / А. С. Воронина // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы III Междунар. конф. «Русское литературоведение в новом тысячелетии». Москва, 12—16 апр. 2004 г.: в 2 т. — М.: Изд. дом «Таганка» МГПУ, 2004. — Т. 2. — С. 149—153 (0,34 п. л.).

7. Аванесова (Воронина), А. С. Пространство города в «Театральном романе» М. А. Булгакова / А. С. Воронина // Восток — Запад: пространство русской литературы: материалы Междунар. науч. конф. (заоч.). Волгоград, 25 нояб. 2004 г. — Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2005. — С. 261—266 (0,22 п. л.).

8. Аванесова (Воронина), А. С. Пространство в «Театральном романе» М. А. Булгакова / А. С. Воронина // IX региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области. Волгоград, 9—12 нояб. 2004 г.: тез. докл. Напр. 13 «Филология». — Волгоград : Перемена, 2005. — С. 11—13 (0,2 п. л.).

9. Аванесова, А. С. Рациональные и эмоциональные аспекты актуализации пространства в «Театральном романе» М. А. Булгакова / А. С. Аванесова // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: сб. науч. ст. к 60-летию А. М. Буланова / под ред. А. Н. Долгенко [и др.]. — Волгоград : Панорама, 2005. — С. 340—345 (0,41 п. л.).

10. Аванесова, А. С. Незавершенность «Театрального романа» М. А. Булгакова: рациональное и эмоциональное в авторской установке / А. С. Аванесова // Рациональное и эмоциональное в русской литературе и фольклоре: материалы IV Междунар. науч. конф., посвящ. памяти А. М. Буланова. Волгоград, 29 окт. — 3 нояб. 2007 г. — Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. — С. 267—273 (0,5 п. л.).

АВАНЕСОВА Анна Сергеевна
ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ
В «ТЕАТРАЛЬНОМ РОМАНЕ» М.А. БУЛГАКОВА

Автореферат

Подписано к печати 23.05.2008 г. Формат 60×84/16. Печать офс. Бум. офс.
Гарнитура Times. Усл. печ. л. 1,4. Уч.-изд. л. 1,5. Тираж 110 экз. Заказ 286.

ВГПУ. Издательство «Перемена»
Типография издательства «Перемена»
400131, Волгоград, пр. им. В.И.Ленина, 27

10-